

CAECILIA.

Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XLII. Jahrg.

St. Francis, Wis., Juni 1915.

No. 6

An Die Abonnenten

Durch Versehen blieb in der letzten Nummer bei dem Artikel "Ueber Choralvortrag" die Angabe weg, dass derselbe den bereits in der ersten Nummer dieses Jahrganges angekündigten "Choralblätter" von Beuron entnommen ist. Der lehrreiche Artikel möge den Lesern der "Caecilia" die "Choralblätter" in empfehlende Erinnerung bringen.

J. SINGENBERGER.

† Dem Andenken An Gerhard Jakob Quadflieg. †

Am 23. Februar d. J. verschied zu Elberfeld nach längerem Leiden, versehen mit den hl. Sterbesakramenten, der als hervorragender Kirchenmusiker weithin bekannte Schulrektor Jakob Quadflieg. Schmerzliches Bedauern hat das Hinscheiden dieses charakterfesten Künstlers namentlich in den cäcilianischen Kreisen hervorgerufen, denn er galt als einer der tüchtigsten und zuverlässigsten Vertreter der Chorleitung und der Cäcilienvereine obliegenden Aufgaben. Quadflieg war am 27. August 1854 zu Breberen im Regierungsbezirk Aachen geboren. Schon als Knabe offenbarte er musikalisches Talent, das von seinem Bruder Theodor gepflegt und gebildet wurde. Später genoss er den gründlichen Unterricht des damaligen Organisten Rademachers in M. Gladbach des Herausgebers der Orgelbegleitung zum Cölnner Graduale, der als Lehrer für das kirchliche Orgelspiel weithin sich eines grossen Vertrauens erfreute. Die von Haberl 1874 neugegründete Kirchenmusikschule zog Quadflieg nach Regensburg, wo er bis 1875 als Schüler von Dr. Jakob, Haberl, Haller und Harnisch seine Ausbildung in den verschiedenen Zweigen der Kirchenmusik vollendete. Die dort erworbenen Kunstanschauungen hat er, unbekümmert um die im Laufe der Jahre hie und da sich zeigenden modernen Einflüsse, treu bewahrt und in Theorie und Praxis zum Ausdruck gebracht. Ein Jahr wirkte er als Organist und Musiklehrer zu Katwyk in Holland,

absolvierte 1878—1881 das Lehrerseminar in Elten am Niederrhein und war seitdem als Lehrer und von 1898 ab als Rektor in Elberfeld tätig. Im Nebenamte versah er von 1886—1898 den Chordirigenten- und Organistenposten an der Marienkirche dortselbst. In diese Zeit (1893) fiel die 24. Generalversammlung des Cölnner Diözesan-Cäcilienvereins, bei welcher Quadflieg mit seinem Chor die Hauptaufgabe zu erfüllen hatte. Seine Tüchtigkeit als Chorleiter trat damals durch die Aufführung der *Missa Brevis* von Palestrina und verschiedener Motetten von Hasler, Haller und seiner eigenen Muse in ein helles Licht. Ebenso glänzend erwies sich seine Technik als Organist durch die musterhaft ausgeführte Choralbegleitung und den Vortrag der Es-Dur-Fuge von Bach.

Ueber Quadfliegs Bedeutung als Komponist gibt zunächst die Zahl seiner Werke Aufschluss, die sich auf 30 beläuft. Er schrieb 10 Messen von 2 bis 5 Stimmen, teils im reinen Vokalstil, teils mit Orgelbegleitung, von denen die Jakobus- und Antonius-Messe weit verbreitet sind und gerne gesungen werden. Ferner schuf er zahlreiche Motetten, Offertorien, mehrere *Te Deum*, eine Sammlung von 3 bis 5-stimmigen *Pange lingua*. Chöre zu den Passionen *secundum Matthaeum et Joannem*, Lieder usw. Dazu lieferte er je eine oder mehrere Kompositionen für 48 verschiedene Sammelwerke. Diese kurze Uebersicht zeigt dass er auch als schaffender Künstler eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet hat, und wenn wir seine Kompositionen auf ihren kirchlichen und künstlerischen Gehalt prüfen, so gelangen wir zu dem Urteil, dass er die Grundsätze seines Lehrers Haller und die Formensprache der alten Meister stets als Richtschnur für Entwurf und Ausbau seiner Werke beachtet und somit nach Inhalt und Form gediegen und der Kirche würdige Kompositionen geschaffen hat. Erfolgreich hat er auch seine reichen Kenntnisse auf dem Gebiete des kirchlichen Volksliedes verwertet, namentlich dadurch, dass er die Orgelbegleitung mit Vor- und Nachspielen zum Gesangbuch der Diözese Münster herausgab, die von den Fachkundigen als mustergültig angesehen wurde.

Die hervorragende Bedeutung, die Quadflieg durch sein Schaffen und Wirken erlangt hatte, war die Veranlassung, dass er 1897 zum Mitglied des Referentenkollegiums des Allgemeinen Cäcilienvereins gewählt wurde. In dieser Stellung hat er mit Pflichttreue und Gewissenhaftigkeit alle ihm zur Besprechung zugewiesenen Werke kritisch beleuchtet; besonders liess er sich angelegen sein, auf richtige Phrasierung und sorgfältige Textbehandlung hinzuweisen. Erwähnen wir noch, dass die Gesellschaft zur Herausgabe österreichischer Werke der Tonkunst ihn zu ihrem Mitgliede und Mitarbeiter erwählte, und dass er seit 1898 als Konzert- und Theaterreferent für das katholische "Wupperthaler Volksblatt" tätig war, dann gewinnen wir ein Bild von der Bedeutung dieses Kirchenmusikers, ein Bild, das uns auch besonders sympathisch berührt, wenn wir den Hauptzug seines Charakters ins Auge fassen: Tüchtigkeit und Bescheidenheit paarten sich in ihm und verliehen seiner Persönlichkeit namentlich im Verkehr mit den Untergebenen einen stets freundlichen und liebenswürdigen Zug. Das wird auch in seinem Totenzettel hervorgehoben. "Was ihn aber," so heisst es dort, "bei seiner musikalischen Begabung am meisten zierte und schmückte, war seine zurückhaltende, demütige Bescheidenheit: die herrlichste Einfassung dieser kostbaren, gottentstammenden und von ihm auch gottgeweihten Perle. So hat er auf kirchenmusikalischem Gebiet nur Gottes grössere Ehre gesucht, und seine Werke werden weiter leben und Gottes Lob verkünden noch lange nach seinem Tode." Er möge ruhen im Frieden!

C. C.

(Gregoriusblatt.)

Dr. F. X. Witt on the Direction of Catholic Church Music.

(Selected Paragraphs Translated by Albert Lohmann.)

(Continued.)

EXTERIOR BEARING OF THE DIRECTOR; HIS PLACE IN THE CHOIR.

A director ought to avoid all singularity and exaggeration in his gestures. That he will direct in a more quiet manner at a piano and pianissimo, with a more extended movement of his arm at a forte, with special emphasis at a sforzato, and with an ever-changing expression of the face, mirroring, as it does, the different emotions produced in his soul by the music e. g. at a piano and a forte,—all this is to be expected as quite natural under the circumstances and will not appear strange to anyone.

With due apologies for the trivial comparison it may be said that in this respect a director much resembles a bowler. Both find it impossible to remain in the pose of lifeless statues while noticing the result of their activity; in other words, they cannot refrain from making gestures and even from giving evidence of passion,—the latter, of course, understood in the good sense of the word. A director who cannot frown and look daggers so as to strike terror into the hearts of his singers, a director who, when occasion requires, cannot speak his mind in words "that burn" so that everyone of his singers is made to feel that even a mere oversight is a most regrettable affair, a director who cannot suggest in his countenance and in the movement of his hands the expression desired in the music,—in short, a director, devoid of expressive gestures and passion, is not a director in the real sense of the word but rather an automaton, a living metronome; and as little of expression as there is depicted in his face, so little will there be found in whatever music he may ever chance to direct.—However, *est modus in rebus sunt certi denique fines*,—there is a mean and a certain limit in all things. Exaggeration will make him ridiculous; it will disturb the singers, render him unfit for controlling the masses, prevent the achievement of a correct expression, because an exaggerated one is demanded. As the director, so the choir. Stiffness in the director will produce stiffness in the choir. On the other hand, a director who is given to exaggeration, will, just as certainly, also do his share of harm and more or less spoil everything by overdrawing his musical effects. Above all, then, a director needs to have a great deal of self-control; and in case he should have developed some exterior fault in his direction, he ought to have a friend who will kindly call his attention to it.

When I first took charge of my choir I tried repeatedly to get my singers to tell me what kind of faces I had been making while I directed; but all they would say was: "We all thought you would direct much more excitedly than you really did." The fact of the matter was that I directed with the utmost composure, generally using only my hand and wrist and not my arm; whereas, in the minds of my singers, a good director had necessarily to indulge in the wildest sort of arm-swinging antics. Besides, so I was told, as soon as a blunder was made, everyone began to shiver in his shoes even though he was not the guilty one. Many times I drew in my baton and stopped directing altogether in order to show that I was thoroughly displeased with the singing.

And how they all tried their very best then to satisfy me! Often, too, (I may even say, nearly always) I became the cynosure of all eyes at the end of a Gloria or Credo, as my singers tried to read in my facial expression whether I had praise or censure in store for them.

I have already said that the exterior bearing of the director may have a detrimental effect on the performance. This is decidedly the case when a director uses his arm too much and swings his baton through too much space. The inevitable result of this is heaviness. There might be no objection to this when a rather ponderous tempo is prescribed by the composer. But a real Allegro can never be directed with this wide arm-swinging movement; and even though a director should succeed in doing so at the beginning of a composition, he will soon relax and gradually retard the tempo as the performance proceeds. This wide arm- or baton-swinging is so serious a fault that it would be futile to look for a good, not to speak of a perfect, performance to result from it. I once saw Haydn's Creation directed in this manner. The director, a man of gigantic proportions and of a strength and corpulence to correspond, stood there beating the time as though he were wielding a sabre in an open field-battle. But he could not pass his baton with sufficient speed through the wide field of space required for his directive movements, and, in consequence, the Vivace lagged. Fortunately, this conductor usually had only Oratorios by Haendel to direct; in these the tempo is more moderate than in more modern works. The latter he would have been unfit to direct because of his heavy arm-movement.

In the *Tonhalle* (1870 p. 401) we read the following: "Most of our musical conductors are guilty of exaggerated, much too animated movements at performances. Some are not content to use their hands and arms but even try to indicate the tempo by moving the head to and fro and by setting in motion the whole upper part of the body, the latter being made to sway like a tree in a storm. We have known directors who never lost their self-composure in ordinary life; but once they ascended the director's rostrum, they seemed suddenly converted into veritable jumping-jacks. While excesses of this kind may be mannerisms to a certain extent, they are, in a majority of cases, the result of a certain self-forgetfulness. These men are so affected by the exciting and enlivening power with which music seems to grip their whole being, that they lose all control over their bodily movements. It was Liszt who said with

reference to this very point, "Let the director be a pilot, but not an oarsman." Still Liszt himself often directed in the wildest fashion; at other times, again, he stopped directing altogether, whenever he thought the musicians were well enough acquainted with the music. In Felix Mendelssohn, who never raised his left hand while directing, Germany possessed one of the most exemplary directors. Berlioz behaved like a madman at rehearsals; but at performances, his manner was that of a sage. And, indeed, as Hanslick observes in a discussion of Herbeck's style of direction, the principal part of a director's work must be done at rehearsal. The performance should, as far as possible, be stripped of every material feature. It is the director's part to satisfy the ear without offending the eye. Although he is the "pilot" and, as such, the principal person taking part in the performance, he should not appear such to the audience. Nor ought he to draw the attention of the audience away from the music or even from the operatic representation and to cause it to be centered upon himself."

(To be continued.)

Kurze Geschichte der Kirchenmusik.

(Fortsetzung.)

Auerbacher, Körner, u. a. sammelten die Texte der alten Lieder. Von grosser Bedeutung war die 1831 zu Landshut von Auerbacher besorgte "Anthologie deutscher katholischer Gesänge aus älterer Zeit." Töpler gab 1836 alte Choralmelodien heraus. Bahnbrechend wirkte Bone durch sein Gesangbuch "*Cantate*" 1847. An ihn schloss sich Th. Tilike, mit seinem "*Magnificat*" u. s. w.

Sowohl in Bezug auf den Text als auch auf die Melodie und Harmonie knüpfte man an die frühere Tradition wieder an und baute auf dem alten Fundamente weiter auf. Welche Wege man dabei einschlagen könne, das zeigen in Bezug auf den Text Schlosser, Bone, Tilike, Pape; in Bezug auf die Melodie Töpler, Stein, Hermesdorff, Koenen u. s. w. Die Texte der alten Kirchenlieder haben besonders Kehrein und Wakernagel (Protestant) ans Licht gezogen; den Melodienschatz K. S. Meister. In hervorragender Weise aber thaten dies Bäumer, Mohr, Drees, von denen ich gleich eingehender sprechen werde.

Die diesbezüglichen Arbeiten waren natürlich nichts Leichtes; denn es war sehr schwierig, Texte und Melodien alter Lieder in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder herzustellen, da, was die Melodie betrifft, eine oder die andere ursprünglich in Neumenschrift aufgezeichnet

war, die bekanntlich schwer zu entziffern ist, und manche Melodien sogar, weil sie durch den Gebrauch schon Jedermann bekannt waren, viele Jahre hindurch gar nicht einmal aufgeschrieben waren. Bei den Texten trat noch dieser Umstand hinzu, dass deren alterthümliche Sprache unmöglich mehr beibehalten werden konnte, und sie dennoch bei einer Umänderung an ihrer Kraft nichts einbüßen sollten. Andererseits erwuchs eine nicht unerhebliche Schwierigkeit daraus, dass das Volk an den Liedern, die es von Jugend auf zu singen gewohnt war, mit Pietät und Zähigkeit hieng, und dieselben als sein actuelles Erbe betrachtete.

Man fieng an, sich zu fragen, sollten die die schon üblichen Lieder auch ferner beibehalten werden; oder nur einige derselben, und welche? Wie soll der Umfang der Gesangbücher beschaffen sein, welche Zahl der Lieder? Dieselbe sollte sich, so meinten die Einen, nach dem Bedarfe richten; ein gemeinsames Gesangbuch für mehrere Diöcesen müsste offenbar mehr Lieder enthalten als ein Diöcesangesangbuch; eine Diöcese, in welcher der kirchliche Volksgesang aus den obgenannten Gründen grössere Ausdehnung haben soll, wird auch eine grössere Zahl Lieder benöthigen als manche andere, in denen diese Umstände nicht vorhanden sind.

Sollten zu den Liedern auch Gebete aufgenommen werden, und in welchem Verhältnisse? Auch die Melodien der Lieder, oder nur die Texte? auch sogenannte Singmessen? Sollten die Gesangbücher für die einzelnen Diöcesen oder ein gemeinsames, gut redigiertes für alle deutschen Diöcesen (mit Liederproprien für die einzelnen Diöcesen) geschaffen werden?

Das waren die Fragen, welche die betreffenden Kreise in den letzten Decennien viel beschäftigten; worüber viel gesprochen und auch geschrieben wurde. Es bildete sich eine förmliche Gesangbuchfrage, die schon eine kleine Litteratur für sich hat.

Man war ferner auch bestrebt, für einen guten Vortrag der kirchlichen Volksgesänge und passende Orgelbegleitung zu sorgen. Die kirchlichen Volksgesänge sollen zuerst gut eingeübt werden; und dann soll der Seelsorger auch darauf dringen, dass die einmal erlernten Lieder beim Gottesdienste fortan mit guter Aussprache und Betonung, nicht schleppend, sondern rhythmisch, aber ohne Hast und ohne Geschrei, stets einstimmig vorgetragen und von der Orgel so begleitet werden, dass der Gesang, der nur durch kurze Zwischenspiele zwischen den einzelnen Strophen unterbrochen werden

darf, als die Hauptsache, das Orgelspiel nur als dienend und unterstützend erscheine.¹⁸⁾

Nach diesen Gesichtspunkten entstanden in den allerletzten Jahren viele Gesangbücher (mit ihren Orgelbegleitungen), deren Texte und Melodien dem Zwecke, erbaulicher Ausdruck einer gesunden Volksandacht zu sein, mehr oder weniger entsprechen; so die schon oben genannten Gesangbücher der Diöcesen Mainz, Trier, Köln, Münster, St. Gallen, München, Salzburg¹⁹⁾, Seckau, Breslau, Freiburg im Breisgau u. s. w.

(Schluss folgt)

¹⁸⁾ Vgl. Mohr, die Pflege des Volksgesanges in der Kirche; Cäcilien-Kalender, I. c. S. 40. ff.

¹⁹⁾ Ich kann mir nicht versagen, das, was die "Fliegenden Blätter" 1883 S. 111 zu diesem im Jahre 1884 eingeführten Gesangbuche schreiben, hierher zu setzen, nämlich: "Das Buch trägt auf dem Titelblatt das vielsagende Wort: Auf oberhirtliche Anordnung. Wir freuen uns von ganzem Herzen darüber; denn damit ist durch den Hochw. Herrn Fürsterzbischof das grosse Aergerniss wieder gut gemacht, welches einer seiner Vorgänger auf dem Stuhl des hl. Rupert im vorigen Jahrhundert nicht blos seiner Diöcese, sondern ganz Deutschland in Bezug der Gesangbücherfrage gegeben hat. Freilich wird es Zeit und Mühe kosten, bis der oberhirtliche Wille in die That wird umgesetzt sein, zumal in der Salzburger Diöcese der Volksgesang fast ganz verschwunden ist. Indess, es gibt einen Weg, welcher zwar langwierig, dagegen aber ganz sicher ist; und dieser Weg geht durch die Schule. Es muss eine neue Generation herangebildet werden; und deshalb ist es von der grössten Wichtigkeit, dass vor allem diejenigen für das Unternehmen gewonnen werden, welchen später die Bildung der Jugend obliegt. Die hohe Stelle wird darum gewiss dafür sorgen, dass das Diöcesanbuch sofort im Priesterseminar und im "Seminarium Borromaeum" eingeführt und durch täglichen Gebrauch geistiges Eigenthum der Eleven werde. Im gleichen muss es im Lehrerseminar in Gebrauch kommen, und dort der Orgelunterricht es sich zu einer Hauptaufgabe machen, dass die Zöglinge die Lieder nach der Vorlage des Orgelbuches zum "Alleluja" richtig begleiten lernen. Es wird gewiss nicht schwer fallen, das Buch im Privatgymnasium, in den Klosterschulen und ähnlichen Anstalten der Erzdiöcese zur Einführung zu bringen. Es gibt auch sicherlich der Pfarrer nicht wenige, welche bald ihre Schulkinder so weit haben, dass sie in der Kirche zur Erbauung der Gemeinde ihre Stimme können erschallen lassen. Die Lehrer werden zweifelsohne mit Freuden diesen Bestrebungen ihre so wichtige Mithilfe zu Theil werden lassen. So lebt sich dann das Buch allgemach in das Volk hinein, und mit der Zeit wird Thatsache sein, was vielen gewiss derzeit ein Ding der Unmöglichkeit dünkt. Gehe man nur mit gutem Willen und Ausdauer an die Arbeit, damit ist selbst das Schwerste zu erreichen!"—Freilich ist von den hier angegebenen Hoffnungen noch manche erst ihrer Erfüllung entgegenzuführen.

